
L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci

Francine Di Mercurio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/371>

DOI : 10.4000/lcc.371

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/371> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.371>

Tous droits réservés

L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci.

Francine DI MERCURIO, Aix-Marseille Université

francine.dimercurio@wanadoo.fr

J'aborderai le thème de la vacance à partir d'une œuvre théâtrale dont le parti pris esthétique assez radical questionne la représentation dans le paysage théâtral contemporain : Il s'agit de l'œuvre de Romeo Castellucci, metteur en scène italien, de la ville de Cesena, qui a été artiste associé du festival d'Avignon 2009. Ce metteur en scène fabrique un théâtre « visuel », dit « d'images », ou le texte est absent, ou du moins traduit autrement, dans une nouvelle forme de représentation, comme ont pu ou peuvent encore le faire d'autres metteurs en scène comme Tadeuz Kantor, Bob Wilson ou Jan Fabre. Ce type de théâtre utilise la « vacance » au sens de vide ou « d'opération de soustraction » pour proposer une autre forme de représentation, non seulement dans cet espace vacant laissé par le texte, mais aussi dans une remise en question du rôle de l'acteur et de la place du spectateur. Je tenterai donc de situer brièvement sur le plan théorique et historique ce type de théâtre avant d'entrer plus en détail dans l'analyse de ce qui en constitue la forme (et la force) d'expression.

1 - La remise en cause du théâtre traditionnel « textuel »

Ce type théâtre contemporain qui s'impose (s'insurge) contre le texte littéraire peut être défini comme un théâtre anti-aristotélicien où le texte théâtral et sa logique narrative transmise par le logos n'est plus au centre du processus de création. Aristote, au IV^{ème} siècle avant JC, dans sa *Poétique*, ne considérait que la part textuelle du théâtre, se détournant de sa part spectaculaire, et en a théorisé les critères esthétiques où la fable « vraisemblable », « compréhensible », mettait en jeu des personnages fictionnels reconnaissables, répondant au couple mimésis/catharsis. Dans le théâtre contemporain, le jeu des ressemblances est destitué de sa fonction identificatoire, il est remplacé par la réalité du plateau où les personnages ont fait place à des figures muettes ou proférant une parole ne permettant pas de les caractériser. Cette remise en question apparaît dès le début

du XXème siècle, s'opposant au théâtre bourgeois, s'intensifie au cours des années 1970 et 80 jusqu'à aujourd'hui, au travers des nouvelles formes de représentations.

Le texte est dès lors réduit au rôle de *matériau*, au même titre que les autres composantes du théâtre comme la lumière, l'espace, le corps, le son. C'est un principe qui avait d'ailleurs été prôné par Antonin Artaud, dans ses divers écrits et notamment dans « Le théâtre et son double » (Artaud 1964) où il disait que le théâtre devait « agir sur les nerfs », s'adresser « aux sens plutôt qu'à l'esprit ». Hans-Thies-Lehmann parle de théâtre post-dramatique, pour qualifier le théâtre contemporain après Brecht, qui propose une autre forme d'entrée dans le théâtre, brouille les frontières entre les formes d'expression artistique (danse, arts plastiques, musique...), « un théâtre qui est amené à opérer au-delà du drame, à l'époque « après » la validité du drame au théâtre » (Hans-thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, Paris : l'Arche éditeur, Traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, 2002).

Bruno Tackels parle d'une « écriture de plateau » (Tackels 2005) où le texte est performé plus que parlé et où cette nouvelle écriture dite de « plateau » vient en amont dans le processus de création. La scène est première et peut engendrer voire remplacer le texte littéraire et poétique. Le texte théâtral laisse alors la place aux images scéniques dans un théâtre « visuel » ou dit « d'images ».

Il en résulte donc un évidement du théâtre comme si celui-ci avait perdu ce qui en constituait le squelette (le sens porté par le texte). La fiction du personnage, portée par le jeu de l'acteur, a disparu. Elle semble remplacée par le fictif d'une situation théâtrale où l'acteur n'endosse pas un rôle mais participe à une situation performative. Cette volonté d'exalter la matière visible au détriment de la fable et du dicible interroge les codes de la représentation traduisant un refus du théâtre traditionnel et de la communication comme message clairement énoncé. Nous constatons alors un détournement (ou épuisement) de la parole remplacée par des enregistrements, des projections de mots ou de textes, parfois des cris ou des gémissements, et surtout par des silences.

La naissance du théâtre d'image semble donc aller de pair avec un projet politique au sens large, dans une volonté d'ébranler les éléments de pouvoir, de montrer (monter) par le biais d'une nouvelle forme scénique la fragmentation du sens et la difficulté d'une vision globale du monde.

Gilles Deleuze décrit ainsi cette « opération de soustraction » pour commenter l'œuvre de Carmelo Bene :

Il s'agit d'une opération précise: vous commencez par enlever, par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs. Mais qu'est-ce qui reste ? Il reste tout, mais sous une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes. (*Un manifeste de moins, Superpositions*, Paris : Les Editions de Minuit 1979, P. 103-4)

2 - Un théâtre « plastique » : Exemple de Romeo Castellucci

Chez Romeo Castellucci c'est le primat donné à la matérialité de la scène qui se pose comme modèle critique de la pensée logique de la représentation dans une « plasticité » des éléments scéniques formant les images théâtrales. Le refus du texte et de la communication, mais aussi de la représentation fait l'étoffe des spectacles de la *Societas Raffaello Sanzio* et de ce metteur en scène italien qui a une formation de plasticien. *Les pèlerins de la matière*, comme ils se nomment eux-mêmes, privilégient donc un langage du corps et de la sensation, un théâtre qui cherche au cœur de la matière, des sons, de la musique, des bruits, de la lumière, et produit donc un théâtre « plastique » où le texte n'est pas proféré même si leurs pièces font souvent référence à des monuments littéraires : Shakespeare, Céline, Dante, etc... « C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu'il y a de plus purement communicable, comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse : communiquer le moins possible. » (Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Edition Les Solitaires Intempestifs, 2001, 111) Pour cela Romeo Castellucci construit son univers visuel sur « les ruines du langage », selon ses termes, à partir des textes dont il s'inspire ou parfois à partir de thèmes historiques et culturels.

Parmi les spectacles les plus récents de Romeo Castellucci, je citerai *La Tragédia endogonidia*, ensemble de onze spectacles constituant un cycle de représentations effectuées sur 10 villes d'Europe entre 2005 et 2006 ; *Hey Girl*, pièce créée au festival d'Avignon en juillet 2007, qui fait référence à *Romeo et Juliette* de Shakespeare et a fait l'objet d'une tournée internationale en automne 2007 et en 2008 ; *Inferno, Purgatorio et Paradiso*, pièces créées d'après les trois volets de *La Divine Comédie de Dante* au festival

d'Avignon 2008. Le dernier spectacle en cours de création, dont la première est prévue en mars 2011, s'intitule *Le voile noir du pasteur*, inspiré de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne.

Nous prendrons ici comme sujet d'analyse la pièce *Inferno*, d'après l'Enfer de Dante. Nous pouvons en visionner la représentation filmée au festival d'Avignon, dans une vidéo éditée par Arte¹. Dès la première scène, nous constatons que le metteur en scène n'a pas construit de mise en fiction de l'espace par la création d'un décor qui représenterait le lieu de l'Enfer, les spectateurs ne sont pas confrontés à des personnages en costumes d'époque qui profèreraient le texte de Dante. Ils sont mis face à la réalité du plateau et à l'entrée du metteur en scène et de chiens vivants. Nous pouvons dire que la « fiction » entretenue par la fable et son action causale fait place ici au « fictif » du plateau scénique et à une succession de situations performatives et d'images scéniques.

2-1 Que reste-t-il du texte de Dante ?

Le texte littéraire *majeur* de Dante n'est cité que dans le titre de la pièce, il est évoqué au travers de la seule phrase proférée par Romeo Castellucci au début du spectacle. On retrouve quelques mots au fil du spectacle: « Où es-tu? », « je t'implore », « Je t'aime ».

Le mot « étoile » est projeté sur des écrans de télévision qui tombent du haut de la façade de la cour d'Honneur du Palais des Papes : Il ne reste plus que la syllabe « toi », comme un jeu avec les matériaux textuels pour interpeller le spectateur.

Néanmoins, les images scéniques de Romeo Castellucci sont tissées du matériau littéraire de Dante et révèlent une prise en compte du texte, mais de façon non illustrative où se déploient l'anachronisme, la multiplicité des sens, le décalage. On pense à ce que Freud appelle les « matériaux de pensée » (Freud 1973) qui désignent les éléments constitutifs du rêve, qu'ils soient mythiques, religieux, scientifiques, historiques, artistiques ou littéraires. Dans le montage sonore et visuel effectué par l'artiste, on peut parfois rapprocher certaines images théâtrales de ce travail de « condensation-déplacement-figuration et symbolisation » qui se réalise dans les rêves à partir des matériaux de pensée et des souvenirs. Pour Freud, la « pensée plastique » est à l'enseigne de l'inconscient, donc du désir et du refoulement, et travaille donc à une « transformation des pensées en

¹ *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, DVD, (Paris: Arte Editions 2009)

images ». Le rêve parle par images juxta-posées et super-posées comme le fait la peinture. Il fait tableau, d'une part, il utilise d'autre part des tableaux tout faits. On retrouve ce fonctionnement des rêves dans les images scéniques castellucciennes.

2-2 Une dramaturgie visuelle

Cette disparition d'une dramaturgie textuelle laisse place à une suite de visions où s'articulent et/ou se succèdent les autres formes de représentation que sont les installations plastiques et les situations performatives, mais aussi ce qu'on peut appeler une « dramaturgie visuelle ».

Les installations plastiques sont construites à partir des matériaux scéniques sensoriels (son, lumières, voix, corps de l'acteur, décors et objets scéniques) et des « matériaux de pensées », selon le terme de Freud (ici principalement littéraires et historiques). Ces matériaux hétérogènes sont montés, juxtaposés, dans l'espace scénique et dans le temps (par la mise en présence de temps anachroniques). Les situations performatives, quant à elles, comprennent les performances réalisées par les acteurs ou les figurants, mais aussi les présences d'enfants et d'animaux qui apparaissent également sur la scène, sans qu'il y ait « jeu » au sens dramatique ni même théâtral du terme. Quant à la dramaturgie visuelle, elle interroge le regard du spectateur par le mouvement, les variations de vitesse ou les interruptions données aux images scéniques : glissements d'une image à une autre, paralysie et suspension, intrusions, ruptures ou destructions, déplacements et « regards » de l'image.

Nous allons développer le fonctionnement de ces images scéniques et de cette autre forme de dramaturgie au travers de quelques exemples précis tirés d'une des œuvres récentes de Romeo Castellucci, la pièce *Inferno*.

3 - Analyse des premières scènes dans la pièce *Inferno* :

Au début du spectacle, Romeo Castellucci entre en scène, et après s'être présenté au public sur ces mots: « Je m'appelle Romeo Castellucci », il revêt un uniforme rembourré, aidé d'un figurant, et reste debout et immobile. Il dit son nom, tout comme le narrateur, dans le texte de Dante, débute son récit de *La Divine comédie* à la première personne, se mettant lui-même en scène dans l'entrée aux Enfers :

« Au milieu du chemin de *notre* vie
Je me retrouvai dans une forêt obscure. » (Dante, *La Divine Comédie*, traduction par Jacqueline Risset, Paris : édition GF Flammarion, 2004 p 25)

Sept bergers allemands dressés à l'attaque ont été amenés sur scène par des maîtres-chiens et attachés en avant-scène. Ceux-ci ne cessent d'aboyer vers le public et vers le metteur en scène, montrant les crocs de façon agressive. Trois chiens sont alors lâchés successivement sur ce dernier, et saisissent dans leur gueule avec hargne une partie de son vêtement, comme pour le déchirer. Dès l'assaut du premier chien, Romeo Castellucci est déséquilibré et tombe au sol, puis, sous l'effet des tiraillements effectués par les crocs, tout son corps est secoué et mis en rotation au sol par les déplacements circulaires que lui impriment les chiens.

Cette première scène est surprenante, le spectateur s'est déplacé pour une pièce dont le titre évoque un texte et un auteur du XIV^{ème} siècle, et le voilà placé dans l'immédiateté d'une situation présente, évoquant l'agression possible de l'enfer, mais dans un contexte contemporain, présentifié. La porte de l'enfer est donc celle d'aujourd'hui, avec les crocs et les aboiements de chiens vivants. Les spectateurs sont donc invités à traverser l'enfer dans une expérience actualisée. Pourtant ces trois chiens semblent évoquer le texte de Dante, Chant 1, où les trois bêtes qui lui apparaissent successivement le terrorisent dès l'entrée dans le lieu de l'enfer :

Mais voici, presque au début de la montée,
une panthère légère et très agile
que recouvrait un pelage moucheté ;
elle ne bougeait pas de devant mon visage,
et même elle empêchait tellement mon chemin
que plusieurs fois je me tournais pour m'en aller.(p 27, ligne 31)

[...] la peur (ne) me vint
à la vue d'un lion, qui m'apparut.
Il me semblait qu'il venait contre moi
La tête haute, plein de faim enragée ;
On aurait cru autour de lui voir l'air trembler.(ligne 44)

Et une louve, qui paraissait dans toute sa maigreur
Chargée de toutes les envies,
Et qui fit vivre maintes gens dans la misère ; (ligne 49)

Nous retrouvons également dans l'image des trois chiens accrochés aux flancs de Romeo Castellucci, la description du Cerbère, le chien à trois têtes, gardien du troisième cercle de l'Enfer. La description qui en est faite, chant VI de la *Divine Comédie*, renvoie avec justesse à l'attitude des chiens montrant les dents et aboyant en avant-scène, ainsi qu'à celle des trois chiens faisant tourner, au sol le corps de l'artiste :

Cerbère, bête étrange et cruelle,
hurle avec trois gueules comme un chien
sur les morts qui sont là noyés ». (p. 67, ligne 13)

Il griffe les esprits, les écorche et dépèce.
La pluie les fait hurler avec les chiens ;
ils font d'un flanc leur bouclier à l'autre flanc ;
ils se tournent souvent, les malheureux profanes. (ligne 18)

Lorsque Cerbère nous vit, l'énorme ver,
il ouvrit ses bouches, et nous montra les dents ;
il n'avait pas un membre qui ne frémit. (ligne 22)

Tel un chien aboyant et vorace
qui se calme quand il a sa patée sous la dent,
car il s'acharne et s'évertue à dévorer,
telles se firent les trois faces bestiales
du démon Cerbère qui étourdit si fort
les âmes, qu'elles voudraient être sourdes. (ligne 28)

En effet, les aboiements des chiens attachés sont assourdissants et ne cessent pas durant toute la scène, affolant par la même occasion les cris des oiseaux qui survolent le palais des Papes. Nous assistons au déchaînement animal pendant un moment assez long, où nous pouvons avoir l'impression d'être simplement face à un entraînement de dressage animalier dans ce lieu insolite du palais des Papes. Selon la description citée ci-dessus, Romeo Castellucci serait comme l'une des âmes tourmentées par le Cerbère à trois têtes, et le public observateur comme Virgile et Dante, témoins de ce spectacle inquiétant.

La scène suivante est celle d'un grimpeur qui escalade la façade de la cour d'honneur du palais des Papes, évoquant ainsi le parcours périlleux de Virgile aux enfers. Dans le silence total, il effectue cette ascension, obligeant le spectateur à regarder dans le *suspens* de l'action, faisant apparaître, ici des figures de gargouilles, là « l'homme de Vitruve » de Léonard de Vinci sur une rosace. Ce dernier, qui est un danseur, champion

d'Europe d'escalade, gravit la paroi en s'accrochant aux corniches, franchissant les surplombs d'un balancement expert. La chute semble préfigurée par celle de la peau de bête qu'il avait nouée sur ses épaules. Mais l'ascension continue, jusqu'à une hauteur vertigineuse au-dessus des toits. L'homme arrivé tout en haut nous apparaît minuscule sur cet édifice grandiose et se penche d'une hauteur qui serait mortelle en cas de chute - on devine cependant le fin cordage de sécurité qui protège l'acteur. Au moment de l'ascension du grimpeur, nous (re-)découvrons de façon détaillée, par l'énergie et la prudence des appuis du *performer*, la taille monumentale, les éléments architecturaux (fenêtre, corniches, pierres,...) de la façade du palais des papes.

Ce processus exploratoire trouve son sens dans les déplacements qu'il opère sur le spectateur : Le Palais des papes n'est plus seulement un lieu historique, touristique ou théâtral, il devient paroi d'escalade, présentifié, palpé pour les aspérités qu'il offre à la prise. Nous sommes confrontés à la lenteur – incontournable- de cette ascension, et invités à une mise en *suspens* du temps, un ralentissement qui laisse place à ce cheminement des sens et des pensées. Seuls sont entendus alors, le souffle du grimpeur qui fait l'effort physique de cette escalade toute en souplesse et en habileté des prises.

Dans ce silence, ce vide laissé à la performance d'un homme, à une présence dépourvue de parole, le spectateur n'a pas de choix autre que celui d'ouvrir son regard au-delà de ses attentes, d'ouvrir ses sens, et peut-être accéder à une « dialectique de l'image ». Le préfixe « dia » du mot de « dialectique » choisi par Walter Benjamin, évoque la notion de passage et de traversée du temps. L'anachronisme est un élément essentiel à cette dialectique où « l'Autrefois rencontre le Maintenant » dans un *choc*, une « saccade » qui perturbe le déroulement linéaire du temps. L'image produit donc une lecture critique du présent, tout en provoquant une révélation troublante du passé.

Nous pouvons trouver dans le texte *l'Enfer* de Dante la description du difficile cheminement de Virgile et du narrateur sur les « chemins escarpés », « les murs » et les « éboulis » de « l'abîme », au travers des neufs cercles infernaux. Le récit de cette « difficile escalade » intervient notamment lors de l'arrivée des deux compagnons dans le 8^{ème} cercle de l'enfer, 7^{ème} bolge. Ce huitième cercle est décrit comme une immense zone circulaire en pente vers le centre, qui est formée par un puits profond ; elle est divisée en dix fosses concentriques, les « bolges » (poches, sacs), semblables aux fossés qui entourent les châteaux :

... ainsi, me portant vers la cime
D'un gros rocher, il ² avisa un autre bloc
Et dit : « accroche- toi bien à celui-ci ;
Mais éprouve d'abord s'il peut te soutenir. »
Ce n'était pas chemin pour gens vêtus de chapes,
Car à grand peine lui si léger, et moi poussé,
Nous pouvions monter de saillie en saillie. (Chant XXIV, P. 217, ligne 27)

Nous retrouvons là, l'aspect très technique du geste de l'ascension du grimpeur et de la prudence nécessaire à l'escalade de la paroi (vérification des prises et de la solidité des corniches de la façade du Palais).

Plus loin, le texte évoque le souffle que nous entendons résonner dans la cour d'honneur, et la description d'une halte de Dante qui fait penser au moment où notre grimpeur s'assied sur le rebord d'une corniche, comme pour marquer une pause, les pieds ballants dans le vide.

L'haleine des poumons s'était faite si courte,
Lorsque j'y fus, que je ne pus aller plus loin,
et je m'assis à la première halte. (ligne 43)
Je me levai alors, en me montrant pourvu
de plus de souffle que je n'en sentais,... (ligne 58)

Nous pouvons donc constater que cette performance témoigne d'une lecture précise par le metteur en scène du texte dont il s'inspire. Certains éléments semblent prélevés de celui-ci, comme matériaux dramaturgiques. La mise en situation scénique de ces matériaux littéraires, est quasiment « mimétique », et comme recréée dans un nouvel espace « réel », qui ne fait pas lui, l'objet d'une élaboration mimétique (pas de décor). C'est par l'acte performatif de l'escalade de la façade du Palais que le spectateur peut alors accéder à une tout autre perception de l'espace : nous prenons conscience que la cour d'honneur du Palais des Papes, le plateau scénique et les gradins forment un entonnoir qui reconfigure de manière « fictive » l'espace infernal. Nous constatons donc que le « fictif » prend ici la place de la « fiction », comme nous avons déjà pu le voir dans la séquence précédente des chiens. Le spectateur n'assiste pas à la reconstitution fictionnelle, mimétique, du parcours des personnages dans l'Enfer décrit par Dante, mais doit faire lui-même le rapprochement

² Le narrateur parle ici de Virgile, son guide.

entre l'œuvre littéraire de référence et la situation performative des protagonistes-*performers*.

Les images créées dans ces moments d'action performative laissent donc délibérément apparaître un « hiatus » entre l'œuvre littéraire et sa représentation. Le « trou béant » entre le temps passé de l'écriture à l'époque de Dante, et l'époque contemporaine du spectacle théâtral n'est pas comblé par l'artifice des costumes et des décors. « L'impossible représentation » de l'Enfer tentée par Dante par le biais d'une expression poétique et littéraire n'est donc pas mise en œuvre au travers d'une illusion visuelle scénique, mais par une situation analogique. Elle est approchée par la juxtaposition et la composition (le montage) d'éléments sensoriels et matériels dont l'œuvre est tissée, avec les matériaux réels et anachroniques du plateau théâtral d'Avignon.

4- Vacance et surgissement de l'Image

Dans cette vacance due à la disparition de la profération du texte théâtral et du jeu d'acteur, peut advenir un « surgissement de l'Image », dès lors que l'Image opérerait une mise au « travail » du visible, comparable au travail du rêve décrit par Freud. L'Image met en œuvre une pensée « plastique » plutôt qu'une pensée logique et ouvre notre réflexion vers d'autres voies éloignées des apparences convenues. Elle mobilise le regard du spectateur vers un déchiffrement multiple, génère un écart infranchissable par une suspension du temps et un déplacement, voire une « torsion » du regard.

4-1 La suspension du temps

Chez Castellucci, la lenteur est un des éléments de cette vacance, laissant au spectateur le temps de l'expérience sensible, de la contemplation de l'action qui se déroule sous ses yeux. Le spectateur est comme soumis au pouvoir hypnotique de l'image et invité à l'écoute dans cet espace silencieux et ce moment de suspens. Il est impossible de céder au zapping facile des images audio-visuelles, mais peut-être peut-on accéder à une dialectique de l'image dans une oscillation, « un funambulisme » (Didi-Huberman 2009) entre la fascination neutralisante d'une vision et la voyance distanciée d'un regard critique Cette

distanciation par un regard critique, conscient, semble voulue par Roméo Castellucci qui met en place dans ses images scéniques, après l'installation lente et méthodique d'images harmonieuses, des ruptures ou des mouvements d'images qui questionnent le regard du spectateur : C'est ce que j'appelle « l'image-drame » qui intervient brutalement après l'installation d'une image souvent fascinante et provoque une remise en cause du regard, agit comme un activateur de la pensée critique.

4-2 L'image-drame et le questionnement du regard

« L'image-drame » est l'élément opérant qui participe de cette dramaturgie visuelle propre à Romeo Castellucci. Elle désigne « l'image-iconoclaste » qui vient briser l'image esthétique et harmonieuse qui a pu s'installer sur la scène, et provoque une sensation contraire et parfois surprenante qui éveille le regard. Nous en avons de nombreux exemples dans les spectacles de Castellucci: l'explosion ou la chute du décor, les obstacles à la vision (rideau noir, écran transparent, grand tissu blanc qui recouvre les spectateurs, ...), le retournement du regard où l'image nous « regarde », comme la foule de l'Enfer par l'intermédiaire de son reflet dans le cube de verre installé sur scène, ou lorsque Andy Warhol nous applaudit et nous montre du doigt ; le déplacement du point de vue, lorsqu'une petite fille assise sur le plateau regarde les spectateurs à travers la porte de l'enfer matérialisée par les lettres lumineuses du mot INFERNO, mais que ceux-ci voient à l'envers.

Une autre façon de questionner les regards chez Castellucci, passe aussi par un questionnement de notre posture de spectateur. Notre regard est parfois amené jusqu'aux limites du malaise, notre pulsion scopique de spectateur semble à la fois sollicitée par des images que nous ne devrions pas voir et qui remettent en cause notre passivité. C'est le cas par exemple de la scène où de jeunes enfants sont placés à l'intérieur d'un cube de verre sur la scène. Ils sont soumis à notre regard sans en avoir conscience, et ne nous voient pas. Cette scène semble évoquer les limbes de l'enfer où se trouvent les enfants morts avant d'être baptisés. Leur innocence, leur inconscience de nos regards sur eux place les spectateurs en situation de « voyeurs ».

Je conclurai donc sur le rapport entre la vacance créée par l'absence d'énonciation du texte et de représentation théâtrale traditionnelle et le sens politique de cette œuvre qui s'exprime au travers d'une « politique des perceptions », selon le terme de Hans-Thies Lehmann. Roméo Castellucci semble en effet prendre position lorsqu'il prétend à la fois provoquer la contemplation d'un regard « enfantin » d'où le logos est exclu, et lorsqu'il affirme éveiller un regard *conscient*, « chargé de la plus grande puissance possible », dans une ouverture à la connaissance par les sens.

Pour cela il semble en appeler à un regard disponible d'un spectateur presque candide, « tombé là par hasard », comme un enfant qui, dans une confiance réciproque, accepterait la rencontre avec ses images, afin de créer lui-même le spectacle qu'il voit. On retrouve là encore un appel à une certaine « vacance » du regard du spectateur, qui abandonnerait à l'entrée du théâtre ses présupposés et ses attentes culturelles.

L'image-iconoclaste, l'image-catastrophe, l'image-regard, viennent proposer un « funambulisme » entre cette fascination neutralisante de la pensée et la distanciation critique du regard. C'est là qu'intervient la dramaturgie visuelle toute particulière de Castellucci, qui introduit par les images-drame des ruptures dans le flux hypnotique de l'image. Nous pourrions dire alors que la distance critique créée par la rupture de l'image donne la parole, là où la fascination d'un regard « bovin » nous l'enlève, mais que cette alternance de l'une à l'autre serait l'enjeu d'une connaissance nouvelle. Cela nécessite la reconnaissance d'un non-savoir, qui permettrait d'accéder à un impensé, par le biais d'un regard qui accepte de se déplacer, de bouleverser sa « vue trop sue des choses ».

Ouvrages cités

Aristote. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Le livre de Poche, 1990.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Editions Gallimard, 1964.

Dante. *L'enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris : GF Flammarion, 2004.

Didi – Huberman, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris : Les Editions de Minuit, 2009.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1973.

Castellucci, Romeo et Claudia Castellucci. *Les Pèlerins de la matière*. Besançon : Edition Les Solitaires Intempestifs, 2001.

Deleuze, Gilles. *Un manifeste de moins dans Superpositions*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979.

Lehmann, Hans-Thies. Trad. Philippe-Henri Ledru. *Le théâtre post-dramatique*. Paris : l'Arche éditeur, 2002.

Tackels, Bruno. *Les Castellucci, écrivains de plateau I*. Paris : Edition les Solitaires Intempestifs, 2005.